

LE MILIEU SOCIO-PROFESSIONNEL DES MAÎTRES DE MUSIQUE À PARIS AU XVIII^e SIÈCLE

PAR

SYLVIE MANCARDI

licenciée ès lettres

INTRODUCTION

L'intensité de la vie musicale parisienne au XVIII^e siècle, et l'importance du rôle des maîtres de musique dans la société, invitent à étudier leurs attitudes professionnelles, culturelles et sociales.

Paris concentre alors toute la vie culturelle et artistique du pays. C'est en outre la capitale musicale de toute l'Europe. Artistes de province et de l'étranger s'y rendent régulièrement pour s'y faire entendre, et dans bien des cas ils s'y installent définitivement. Les musiciens trouvent à Paris de nombreuses possibilités d'exercer leur art, et peuvent espérer faire fortune et acquérir la gloire.

La variété et la quantité des spectacles répondent à l'engouement de la population. Le nombre de concerts publics et privés ne cesse de croître au cours du siècle. La musique cesse d'être un bien réservé à des cercles restreints d'auditeurs; elle intéresse un public de plus en plus large et pénètre dans des milieux très divers.

Dans ces conditions, les maîtres de musique occupent une place de premier ordre dans la vie parisienne. Les documents les concernant reflètent leur mentalité et leur situation au milieu d'une société avec laquelle leur métier les met en contact direct, et permettent de cerner l'organisation et l'orientation de leur vie professionnelle.

SOURCES

Les mémoires, ouvrages et périodiques contemporains nous ont permis de recenser un certain nombre de maîtres de musique et de découvrir de précieux renseignements sur l'organisation et la valeur de leur enseignement d'une part, sur la diversité de leurs occupations musicales d'autre part.

Nous avons d'autre part effectué des sondages dans les inventaires après décès du Minutier central des notaires aux Archives nationales, documents qui nous ont permis de retrouver d'autres actes notariés, en particulier les contrats de mariage.

PREMIÈRE PARTIE
MENTALITÉ ET SOCIÉTÉ

CHAPITRE PREMIER

LA VIE FAMILIALE

Le mariage. — Les maîtres de musique se recrutent dans la moyenne et petite bourgeoisie. Près de la moitié ont un père qui exerce un métier musical ou lié à la musique; un bon quart sont issus de familles de marchands et maîtres de métiers; quelques-uns enfin sont fils d'officiers civils et d'employés du roi ou d'un prince.

La plupart se marient, passée la trentaine. Si peu choisissent leur épouse dans le milieu musical, c'est cependant dans un milieu économiquement semblable au leur qu'ils font leur choix. Généralement fiancés et fiancées fréquentent le même milieu social.

Presque tous les maîtres se marient sous le régime de la communauté. La dot apportée par la femme et le douaire garanti par le fiancé n'atteignent jamais un montant très élevé.

Les enfants. — Les maîtres semblent avoir eu beaucoup d'enfants; la plupart des maîtres veufs se remarient peu de temps après la mort de leur première épouse.

Les garçons sont généralement mis en pension puis en apprentissage chez un maître de métier. Un bon nombre suivent la voie tracée par leur père et exercent une profession musicale où ils pourront prendre éventuellement sa succession. Après la musique, ce sont les carrières de type administratif et les métiers du commerce qui attirent les fils des maîtres.

Plus de la moitié des maîtres ne peuvent se permettre d'être servis.

CHAPITRE II

NIVEAU DE VIE

L'habitation. — Les maîtres de musique n'habitent pas les quartiers les plus pauvres de la capitale. Ce sont des raisons professionnelles qui déterminent le choix de leur lieu d'habitation. Ils fréquentent les quartiers parisiens où ils sont plus sûrs de trouver une clientèle d'élèves et proches des attractions musicales de la ville : le Paris populaire autour de la Cité et ses environs; l'île Saint-Louis, le Marais et les quartiers les plus riches autour du Palais-Royal, de la rue Saint-Honoré et du faubourg Saint-Germain.

Les maîtres sont toujours locataires de leur appartement. Un quart seulement ont un logement confortable. Les autres disposent d'un appartement modeste, voire inconfortable, certains célibataires ou quelques ménages vivant dans une pièce unique.

Mobilier et garde-robe. — Le maître dispose généralement d'un mobilier très simple. Rares sont les intérieurs où l'on n'accroche pas de tableaux, parfois nombreux, mais de peu de valeur la plupart du temps. Les scènes religieuses sont les sujets de prédilection de nos maîtres.

La moitié seulement des maîtres possèdent une bibliothèque, généralement d'importance moyenne. S'ils ont un minimum d'instruction, peu montrent un esprit cultivé et s'intéressent au patrimoine français et étranger. La plupart des ouvrages que l'on trouve chez eux sont des livres de piété et de dévotion, quelques livres d'histoire de France et de littérature des XVII^e et XVIII^e siècles.

On est frappé par la quantité de linge et de vêtements possédés par les maîtres de musique et par leurs épouses. Ils sont habillés selon la mode du temps, mais sans raffinement.

CHAPITRE III

FORTUNE ET SUCCESSION

La fortune. — Rien de plus malaisé et de plus artificiel que de classer les maîtres d'après leur fortune. Il en est qui, sans être pauvres, possèdent un assez modeste patrimoine, mais que leur train de vie apparente aux plus riches. D'autres en revanche disposent d'une certaine fortune, mais mènent une vie modeste. Sans pouvoir fixer dans l'absolu la fortune des maîtres, la comparaison de leur richesse respective permet de constater des inégalités de fortune de l'un à l'autre.

Si deux maîtres sur trois gardent de l'argent chez eux, ce ne sont généralement pas de grosses sommes. Les bijoux, parfois en grande quantité, sont de valeur minime; l'argenterie et l'orfèvrerie sont toujours présentes dans les familles les plus riches.

La moitié de nos maîtres ne négligent pas la possibilité de placer leur argent, en achetant quelques rentes viagères ou perpétuelles sur l'État ou sur des particuliers. En revanche, ils ne sont pas propriétaires fonciers et se désintéressent, sauf exception, des transactions immobilières.

Reste à inclure dans la fortune les bénéfices découlant de leur profession. Nous constatons que sont plus riches que les autres les maîtres qui peuvent compléter leurs revenus par des gages d'organistes ou de musiciens du roi.

Plus des deux tiers des maîtres de musique laissent des dettes au moment de leur décès, quelle que soit leur fortune. Ce passif représente une faible part de la fortune des maîtres les plus riches, mais prend une plus grande importance chez les plus pauvres.

La succession. — Assez peu de maîtres semblent avoir rédigé ou dicté leur testament, estimant inutile de se préoccuper du sort de leurs biens. Ils font dons et legs à des établissements religieux, à leurs amis proches ou à des parents privilégiés, rarement à des élèves.

Après la levée éventuelle des scellés, les biens de la succession du maître sont distribués aux légataires suivant les volontés du défunt, et partagés entre les héritiers légitimes. Mais bien des maîtres laissent une maigre fortune et une succession trop lourde à assumer. La veuve préfère renoncer à la communauté de biens ou les héritiers à la succession, qui leur est plus onéreuse que profitable.

CHAPITRE IV

LES RELATIONS SOCIALES

Le maître de musique trouve ses amis dans le cadre de ses activités professionnelles aussi bien que dans ses relations familiales et quotidiennes. Les maîtres fréquentent en premier lieu le milieu socio-professionnel dominant à Paris, les négociants, marchands et maîtres de métiers. Ils se lient également avec les employés et officiers civils du roi et des princes, ainsi qu'avec les « bourgeois ». Les musiciens ne représentent que 16 % de leurs relations. Nous ne rencontrons pas dans leur entourage de personnes de niveau social inférieur au leur; en revanche, nous relevons quelques nobles.

Leurs relations professionnelles tout comme leur cadre de vie rapprochent les maîtres de musique de la bourgeoisie de l'époque. Certains se qualifient eux-mêmes de « bourgeois » à côté de leur qualité professionnelle.

DEUXIÈME PARTIE

LA VIE PROFESSIONNELLE

CHAPITRE PREMIER

UNE PROFESSION LIBRE

La formation musicale. — Les maîtres de musique n'étant pas constitués en communauté ou corporation ayant des exigences strictes, la profession qu'ils exercent est un métier libre. Il n'y a donc pas de règles précises pour devenir maître de musique, d'autant plus que, mises à part quelques tentatives dispersées au cours du siècle, l'enseignement musical n'est l'objet d'aucune organisation officielle, jusqu'à la création de l'École royale de chant (1784), premier pas avant la création du Conservatoire (1795).

Beaucoup de futurs maîtres acquièrent leurs premières bases musicales dans les maîtrises ecclésiastiques où ils sont enfants de chœur. Pour compléter leur formation, ils recourent au service de maîtres particuliers. Certains vont se perfectionner à l'étranger auprès d'éminents artistes, en Allemagne, et surtout en Italie dont les conservatoires sont réputés. Dans quelques cas enfin, l'élève s'engage par contrat devant notaire, comme apprenti chez un musicien professionnel.

La pratique permet au maître de se sentir en pleine possession de son art, ses talents personnels, mais également la chance et son environnement social et familial favorisant éventuellement son ascension.

A la recherche d'un marché. — Le musicien désireux de se consacrer à l'enseignement doit chercher et attirer la clientèle. En dehors des relations qu'il peut avoir dans les milieux musicaux, le maître essaie d'atteindre le grand public, en insérant des avis dans la presse et en publiant des ouvrages pédagogiques.

Les annonces parues dans les périodiques mettent en valeur les qualités et les talents du maître, la solidité de sa formation, et la valeur de son enseignement, que ne font que renforcer ses succès de virtuose sur les scènes parisiennes. La répétition des annonces dans plusieurs périodiques et à plusieurs reprises, montre le désir de toucher le plus de personnes possible, et incite à penser que la publicité est nécessaire pour garder une clientèle permanente.

La publication de méthodes de musique répond à un double intérêt. Elles permettent aux maîtres de se faire connaître, la clarté d'une méthode ne pouvant que bien augurer des talents du professeur. Elles offrent en outre la possibilité d'exploiter le marché musical, à une époque où la musique est à la mode dans la bonne société. Certains se sont presque spécialisés dans la publication d'ouvrages didactiques destinés à tout jeune musicien, quelle que soit la spécialité qu'il a choisie.

La clientèle. — Les maîtres dispensent leur enseignement à deux catégories d'élèves : les amateurs qui considèrent que la musique est le complément indispensable à une bonne éducation, et les professionnels qui se destinent à une carrière musicale. Certains ont eu la grande faveur d'instruire les membres de la famille royale; d'autres ont dispensé leur enseignement aux amateurs du grand monde. D'autres enfin ont assuré la formation de futurs grands musiciens, qui ont pu aussi à leur tour être maîtres de musique. Notons à ce sujet l'existence de dynasties de musiciens. Sans avoir accès aux milieux de la cour et des salons, nombre de maîtres ont leur rôle à jouer auprès des amateurs et des futurs professionnels de la bourgeoisie parisienne.

CHAPITRE II

PRATIQUES PÉDAGOGIQUES

De la leçon particulière au cours collectif. — Au début du siècle, se maintient encore la pratique de passer contrat devant notaire moyennant une somme forfaitaire.

Le système le plus courant d'enseignement de la musique est celui de la leçon particulière. Le maître reçoit indifféremment les élèves chez lui ou se rend en ville. Il peut lui arriver de prendre des pensionnaires. La musique prend une grande place dans l'éducation des enfants, puisqu'il n'est pas rare qu'ils aient deux ou trois leçons par semaine.

Les prix des leçons peuvent beaucoup varier d'un maître à l'autre : c'est tout simplement la notoriété du maître qui fait la différence. Certaines familles ne peuvent se permettre d'utiliser les services de maîtres réputés. Mais les maîtres modestes peuvent d'autant moins s'enrichir de leurs leçons que leurs cachets sont loin d'être payés régulièrement.

En revanche, certains maîtres ont pu se permettre de donner des leçons gratuites, dans le but désintéressé d'encourager les jeunes musiciens pour les uns, occasion pour les autres de faire connaître leurs talents.

Les écoles de musique. — Nous voyons apparaître, en nombre croissant pendant le siècle, des établissements qui, sous des noms différents, fonctionnent suivant le même modèle; ils dispensent des cours collectifs de musique et de composition, et assurent des cours dans diverses spécialités, pour ceux qui les choisissent. Certaines heures peuvent être réservées à enseigner gratuitement les élèves pauvres, recrutés généralement par concours. Dans le cadre de ces établissements sont organisés des concerts d'élèves, pour mettre en valeur la qualité de l'enseignement qu'ils reçoivent.

Ces écoles n'ont pas toutes eu la même destinée ni le même succès, mais leur création témoigne d'une volonté de favoriser l'accès de tous à la musique, et constitue l'ébauche d'un essai d'organisation de l'enseignement musical.

Les spécialités musicales. — Si les qualités et les succès d'un musicien peuvent faire naître un engouement pour l'instrument dont il joue, ce sont généralement les goûts du public et la mode qui déterminent l'éventail des spécialités musicales étudiées, parallèlement aux progrès réalisés pour la technique des instruments.

L'étude de la musique vocale reste très en faveur pendant tout le siècle, ainsi que celle du clavecin, instrument privilégié d'accompagnement et instrument de salon par excellence. A côté de la disparition de certains instruments, nous assistons à la progression des instruments propres à exciter la virtuosité. L'éventail des spécialités musicales se diversifie et le nombre de cours de musique dispensés s'accroît régulièrement, surtout dans la deuxième moitié du siècle. Les maîtres eux-mêmes, sachant répondre aux désirs du public et servant en même temps leurs intérêts, enseignent souvent plusieurs spécialités.

Près du tiers des maîtres de musique n'ont pas d'instruments chez eux au moment de leur décès. Chez les autres, nous relevons un ou plusieurs instruments correspondant à leur spécialité. Ces instruments sont généralement de valeur médiocre, sauf chez les plus riches. Nous trouvons en outre des partitions de musique et des planches gravées chez les compositeurs.

Jugements et critiques. — Les jugements portés par les contemporains permettent d'apprécier la valeur de l'enseignement dispensé par les maîtres. Si certains chroniqueurs ne font que couvrir d'éloges les maîtres les plus réputés, d'autres auteurs critiquent la façon dont la musique est présentée et enseignée aux enfants.

La musique est considérée comme un élément important de l'éducation des enfants; c'est pourquoi le choix du maître revêt une grande importance. Les bons maîtres sont souvent ceux qui se font le moins remarquer. Les autres cherchent à éblouir l'élève, sans s'adapter à ses goûts ni à ses capacités, au risque de le dérouter par des pratiques rebutantes.

Certains théoriciens proposent des remèdes aux défauts qu'ils critiquent — Bernetzrieder, en particulier, suggère la création d'académies de musique, écoles de spécialistes, qui non seulement assureraient des cours, mais aussi orienteraient le public dans le choix des maîtres. A côté de l'incompétence de certains maîtres, il faut noter aussi l'ignorance du public qui se flatte pourtant de pouvoir juger les musiciens, sans savoir discerner leurs qualités ou leurs défauts, ni même parfois connaître la musique.

CHAPITRE III

ACTIVITÉS COMPLÉMENTAIRES

Activités musicales. — Il est rare que le professorat soit l'activité unique du maître de musique. La plupart exercent parallèlement une ou plusieurs activités musicales, étroitement liées à leurs fonctions de professeur.

Certains maîtres sont officiers du roi, ordinaires de la musique du roi, ou de l'Académie royale de musique. La plupart des maîtres de clavecin sont organistes dans une ou plusieurs églises parisiennes.

Ces activités ont le mérite de laisser espérer aux maîtres des revenus fixes et réguliers que leurs leçons ne peuvent leur garantir, car ils restent sur ce plan-là tributaires de la clientèle et du marché musical.

Bien des maîtres peuvent encore se faire connaître en participant, comme instrumentistes ou comme solistes, aux concerts privés organisés par les princes et riches amateurs qui entretiennent chez eux des orchestres. Des concerts plus démocratiques se créent dans la deuxième moitié du siècle, donnant l'occasion aux maîtres qui n'ont pas accès au monde fermé des salons d'entrer en contact avec un plus large public. La scène du concert spirituel, offrant aux artistes un débouché permanent, reste pour les maîtres le terrain privilégié pour se faire connaître; 59 % des membres de l'orchestre donnent des leçons de musique en 1750, 94 % à la veille de la Révolution.

Si, pour certains maîtres, l'enseignement est leur source principale de revenus, il n'est pas l'occupation idéale d'un musicien qui cherche à faire carrière dans la musique et à exercer d'autres activités. L'intérêt et les profits qu'ils tirent de l'enseignement et de leurs autres fonctions se complètent, d'autant qu'ils ne perçoivent pas plus régulièrement leurs gages et leurs pensions que les cachets de leurs leçons. Leurs talents d'artistes leur permettent de trouver des élèves, et d'assurer leur réputation de maîtres. Beaucoup de maîtres ont cumulé diverses fonctions et activités qu'ils ont exercées simultanément ou successivement au cours de leur carrière, parallèlement à l'enseignement. A la veille de la Révolution, près des deux tiers des maîtres de musique recensés participent d'une manière ou d'une autre à la vie musicale de leur époque.

Occupations annexes. — Les maîtres de musique sont encore représentés parmi les membres des professions apparentées à la musique, en particulier celles qui concernent la gravure, l'édition et la vente de la musique, ce qui n'a rien de surprenant, étant donné que beaucoup de maîtres sont compositeurs. Dans le dernier quart du siècle, il y a régulièrement de 43 à 52 % d'éditeurs et marchands de musique qui sont en même temps maîtres. Quelques maîtres ont dominé l'édition musicale de leur temps et Pierre Miroglio, maître de violon, fut l'un des animateurs du bureau d'abonnement musical créé en 1765, qui n'a pu que favoriser l'enseignement musical, mettant à la portée de tous le matériel nécessaire.

En nombre beaucoup moins important, d'autres maîtres sont graveurs, copistes de musique ou facteurs d'instruments.

CONCLUSION

Être maître de musique ne représente pas un métier, mais correspond à une activité que l'on exerce parallèlement à d'autres fonctions, quelquefois plus importantes. C'est pourquoi fortune, conditions d'existence, réussite diffèrent d'un maître à l'autre. Mais tous ont leur rôle à jouer dans une société

passionnée de musique. Le nombre de professeurs cités par les périodiques ne cesse d'augmenter au cours du siècle, l'engouement pour la musique ayant suscité des vocations de musiciens et accru le nombre d'amateurs (le *Calendrier musical universel* recense deux cent quatre-vingt-deux maîtres en 1789). La Révolution freine cet élan général, mais organise l'enseignement musical en créant le Conservatoire.

ANNEXES

Liste alphabétique des maîtres de musique parisiens au XVIII^e siècle. Cette liste, qui constitue une base sans laquelle notre étude n'aurait pu être qu'imprécise et incomplète, n'est toutefois pas exhaustive (certains maîtres n'ont laissé aucune trace, mais, à mesure que nous avançons dans le siècle, nous disposons de plus de documents et les maîtres les plus connus en leur temps sont recensés). — Tableaux relatifs aux relations sociales des maîtres de musique et à l'étude des spécialités musicales. — Liste de leurs élèves connus.
